Praxiteles und die Niobegruppe

nebst Erklärung einiger Vasenbilder. Von Dr. K. Friederichs. Leipzig. Teubner 1855.

Nationum Graecarum diversitates etiam ad artis statuariae et sculpturae discrimina valuisse. Scripsit Dr. C. Friederichs. Erlangae, Deichert, MDCCCLV.

Beide Schriften verdanken, wenn nicht ihren Ursprung, doch die Form, in welcher sie vorliegen, der „Anregung", welche meine Geschichte der griechischen Künstler gegeben hat. Ich spreche damit zunächst nur eine Thatsache, keineswegs ein Lob für mich aus. Denn Anregung kann zuweilen sogar ein ganz verunglückter Versuch gewähren, dessen sich sein Urheber vielmehr zu schämen, als zu rühmen hätte. Gerade ein solcher Versuch aber soll nach der Meinung des Herrn Friederichs meine Künstlergeschichte sein, eben noch gut genug, daß er selbst durch ihre Vernichtung seinen eigenen Triumph feiere. Das wäre nun freilich für mich nach so vieler angewendeten Mühe und Arbeit ein betrübendes Ergebniß. Ehe ich jedoch glaube, daß von mir vertretene Ansichten „an und für sich thöricht" sind (Prax. S. 64), daß ich „ein Stümper" bin, „auf dessen Urtheil nichts zu geben ist" (S. 94) u. dgl. m., wird mir

mein Gegner wohl gestatten müssen, daß ich die Gründe prüfe, auf welche hin so schwere Vorwürfe ausgesprochen werden. Wie aber eine tüchtige Defensive sich nicht an bloßer Abwehr genügen lassen, sondern den Feind im eigenen Lager aufsuchen wird, so werde auch ich dasselbe System zu befolgen haben.

Fassen wir also den Gegner scharf ins Auge und prüfen zunächst seine Kräfte und seine Waffen. Ist er ein ehrlicher Gegner? Denn Ehrlichkeit darf man, im wissenschaftlichen Streite wenigstens, nach zwei Seiten hin fordern: in der Anerkennung des fremden Eigenthums sowohl, als im Widerspruch gegen die fremden Meinungen. Wie schaltet nun Hr. Fr. mit den Ergebnissen meiner Forschung? Seine Schrift über die Stammesunterschiede in der Sculptur mag zuerst darüber vernommen werden. Die Existenz der Unterschiede soll zuerst durch Thatsachen bewiesen, aus den Thatsachen sollen sodann weitere Folgerungen gezogen werden. Die ersteren sind in kurzen Sätzen diese: Statuen olympischer Sieger von der Hand athenischer Künstler gehören zu den Seltenheiten, um so häufiger sind sie als Werke der Künstler von Sikyon, Argos und Aegina (S. 4). Verfolgen wir diese Beobachtung weiter, so zeigt sich derselbe Gegensatz überall in der Wahl der Gegenstände künstlerischer Darstellung (S. 8): bei den Peloponnesiern überwiegt durchaus die Bildung der männlichen Gestalt in jugendlich kräftiger Entwickelung; die Attiker umfassen alle Altersstufen und sind eben so tüchtig in der Bildung weiblicher wie männlicher Gestalten; die Peloponnesier entnehmen ihre Darstellungen am liebsten dem Kreise der Menschen, die Attiker dem Kreise der Götter (S. 11). Nicht geringer ist der Gegensatz in der Wahl des Materials: die Peloponnesier geben dem Erz, die Attiker dem Marmor den Vorzug (S. 12), so wie in der gesammten künstlerischen Behandlung: hier beruht alles auf der Solidität und Tüchtigkeit der Durchführung, dort auf der lebensvollen Auffassung, dem Ueberwiegen des poetischen Elements (S. 13). Sind nun etwa die angeführten Thatsachen längst anerkannt und bereits ein Gemeingut der Wissenschaft geworden, oder ist Hr. Fr. derjenige, der sie hier zuerst nachgewiesen hat? Keines von beiden: sondern das Verdienst, diese Verhältnisse zuerst

nachdrücklicher und in größerem Zusammenhange hervorgehoben zu haben, darf ich der Hauptsache nach für mich in Anspruch nehmen (vgl. besonders die Rückblicke zum dritten und vierten Abschnitte der Geschichte der Bildhauer). Davon aber ist bei Hrn. Fr. kein Wort zu lesen: nur einige Male bekämpft er mich in Einzelnheiten, um endlich am Schlusse seiner Abhandlung noch die ganze Anlage meines Buches zu verdammen. Leider kommt dieses Urtheil für mich zu spät, um mich danach zu bilden: die Geschichte der Maler liegt jetzt fertig dem Publikum vor. Dafür dürfen wir uns nun aber vielleicht der Hoffnung hingeben, recht bald von Hrn. Fr. über die Geltung der Stammesunterschiede in der Malerei unterrichtet zu werden, von welcher er bisher gänzlich geschwiegen hat, obwohl sie die schönste Bestätigung des über die Bildhauer Gesagten gewähren konnte.

Wenden wir uns jetzt zu der Abhandlung über Praxiteles: „Vielleicht ist es der richtige Weg, einer umfassenden Geschichte der griechischen Kunst, die uns noch immer fehlt, durch Monographien über die einzelnen Künstler vorzuarbeiten", beginnt dieselbe, und weiter heißt es (S. 6): „Die Betrachtung der Zeit, in welcher der Künstler gelebt und des Stammes, dem er angehört hat, sind allgemeinere Gesichtspunkte für seine Beurtheilung, es bleiben die speciellen wichtigeren übrig. Dahin rechne ich das Eingehen in die Stoffe des Künstlers, die Scheidung der ihm eigenthümlichen von denen die auch andre behandelt, die äußerst lehrreiche und oft mit Sicherheit anzustellende Vergleichung der von ihm und Andern behandelten gleichen Stoffe; ferner die Betrachtung des Materials, dessen er sich bedient, vor Allem aber die Durchforschung der über ihn erhaltenen Nachrichten." Ich frage wiederum: Ist es Hr. Fr., der diese Principien zuerst aufgestellt hat? Sind sie nicht von mir, mit welchem Erfolge es auch sein möge, bereits vor ihm durchgeführt worden? Hr. Fr. wirft Herrn Stahr vor, daß er in seinem Torso die „Schriften der sehr bös behandelten „„Professoren des Alterthums"" bald mit, aber eben so oft ohne Anführungszeichen" ausplündere (S. 39, vgl. S. 60). Wenn Herr Stahr dies thut, so wundere ich wenigstens mich kaum darüber, wohl aber, wenn Hr. Fr. zu demselben Vorwurf Anlaß giebt, da er doch offenbar

selbst einen Platz unter jenen „Professoren des Alterthums" beansprucht. Die Erklärung für sein eigenes Verfahren vermag ich also nur darin zu finden, daß er sich von vorn herein auf einen falschen Parteistandpunkt gestellt hat. Ich allein bin es, der von ihm so ungerecht behandelt wird. Hätte er nämlich überall, wo er die von mir gewonnenen Resultate und Principien annimmt, dies offen ausgesprochen, so würde darin das Geständniß gelegen haben, daß meine Arbeit doch nicht so durchaus verfehlt sein könne, wie er es den Leser glauben machen will. Er hätte zugeben müssen, daß meinen Ansichten, auch wo sie mit der bisherigen Auffassung im Widerspruch sich befinden, doch unter bestimmten Gesichtspunkten eine gewisse Berechtigung zukommen möge; daß also seine Ausführungen sich mit den meinigen nicht in einem fundamentalen Gegensatz befinden, sondern sich auf größere oder geringere Modificationen, wie sie aus verschiedener Auffassung des Einzelnen sich ergeben, beschränken. Damit aber ist den Absichten des Hrn. Fr. wenig gedient: er will glänzend als siegreicher Bekämpfer verderblicher Theorien, als Schützer und Retter mißachteten Verdienstes auftreten; und darum darf Richtiges nicht als von mir herrührend anerkannt werden; darum muß ferner alles, was als meine Ansicht hingestellt wird, in einer Weise gewendet und geschildert werden, als ob in der That das Heil der Wissenschaft dadurch bedroht scheine: ich muß, um es kurz zu sagen, ein Zerrbild von seinem Helden entworfen haben, damit sein eigenes Verdienst um die Wiederherstellung des echten Bildes in um so hellerem Glanze strahle.

Wie Hr. Fr. hierbei zu Werke geht, das wird sich zwar indirect durch zahlreiche Bemerkungen in der Folge ergeben. Doch mag es hier an einem Beispiele ausdrücklich nachgewiesen werden. Nachdem ich ausgeführt, wie leidenschaftliche Erregtheit der Kunst des Praxiteles im Gegensatz zu der des Skopas fremd gewesen zu sein scheine, fahre ich S. 356 fort: „Den Ausdruck Diodörs (Exc. Hoesch. lib. 26, 1), Praxiteles habe dem Steine τὰ τῆς ψυχῆς πάθη beigemischt, werden wir hiernach nicht in seinem strengsten Sinne gelten lassen dürfen." Hierüber ergeht sich Hr. Fr. folgendermaßen (S. 46): „Warum nun Brunn das Wort ἄκρως (κα-

ταμιΐξας ἄκρως τοῖς λιθίνοις ἔργοις τὰ τ. ψ. π.), das, wie Jeder sieht, nicht unwichtig ist, nicht angeführt hat, darauf giebt es nur wieder die Antwort, daß Brunn nicht ein urkundliches Bild von Praxiteles entwerfen wollte, sondern ein willkürliches. Es ist ferner falsch, wenn er sagt, er könne das Urtheil Diodors nicht „„in seinem strengsten Sinne"" gelten lassen, vielmehr läßt er es gar nicht gelten, denn sein allgemeines Urtheil über Praxiteles ist dieses, daß er „„sein Augenmerk auf die Erscheinung des Körperlichen gerichtet habe"" . . . Nach einer Stelle Xenophons werden sodann die τῆς ψυχῆς πάθη als „Seelenstimmungen" gedeutet: „Ist es nun nach diesem Beispiel möglich, den Ausspruch Diodors im allgemeinen Sinne aufzufassen, so scheint mir diese Erklärung nothwendig, wenn man die Worte selbst ansieht. . ." Also Hr. Fr. ereifert sich, daß ich Diodors Ausdruck nicht „im strengsten Sinne" gelten lassen will und faßt ihn dann selbst „in allgemeinem Sinne". Doch Hr. Fr. sagt ja, daß ich ihn gar nicht gelten lasse. Man höre: unmittelbar nach den oben angeführten Worten fahre ich fort: „Richtiger bezeichnet Plinius, worin das innerste Wesen aller dieser Gestalten des Praxiteles beruhe, wenn er sagt, in den Bildern der Matrone und der Buhlerin (flentis matronae et meretricis gaudentis) habe der Künstler diversos affectus ausgedrückt. Denn die Affekte scheiden sich nach Quintilian (VI, 2, 8) in zwei Klassen: einer Seits nämlich sei affectus die treffende Uebersetzung des griechischen πάθος, anderer Seits erscheinen sie dem ἦθος verwandter und könnten als mores oder morum quaedam proprietas bezeichnet werden. . . Diese milderen Affecte, welche hier geschildert werden, bezeichnen vollkommen das Wesen praxitelischer Kunstgebilde. Es sind mehr Stimmungen, als Leidenschaften, welche hier verkörpert erscheinen: Stimmungen, welche Gefallen erwecken (ad benevolentiam praevalere), sich beim Beschauer einschmeicheln (persuadere) sollen, und daher vorzugsweise geeignet erscheinen, den menschlichen Körper in der anmuthigen und reizenden Erscheinung zu zeigen, auf welche Praxiteles mit Vorliebe die Mittel seiner Kunst verwendete". Und nun wagt Hr. Fr. zu behaupten, daß ich Diodors Urtheil „gar nicht gelten" lasse? Ein

solches Verfahren ist nicht ehrlich und deshalb wenig ehrenhaft für einen Mann der Wissenschaft, dem nur Eins am Herzen liegen darf, nämlich die Wahrheit.

Handelte es sich nun überall, wie in dem eben besprochenen Falle, nur um Entstellung und Verdrehung meiner Ansichten und Meinungen, so würde ich mir zu meiner persönlichen Vertheidigung an diesem einen Nachweise der Willkür des Hrn. F. genügen lassen können. Allein weiter bewegt sich der Streit eben nicht blos um Ansichten und Meinungen, sondern um die richtige Auffassung und Deutung bestimmter Zeugnisse, auf denen die gerechte Würdigung eines der ausgezeichnetsten Künstler des Alterthums beruht, und die Ermittelung, ob in der That ich nicht ein urkundliches, sondern ein willkürliches Bild von Praxiteles habe entwerfen wollen, oder ob nicht vielmehr dieser Vorwurf auf Hrn. Fr. selbst zurückfällt, hat daher ein über den persönlichen Streit hinausgehendes rein wissenschaftliches Interesse. Diese Prüfung der Urkunde, d. h. der Zeugnisse des Alterthums, wo sie zu widersprechenden Folgerungen Anlaß gegeben haben, muß also den allgemeineren Erörterungen über Wesen und Bedeutung des zu betrachtenden Künstlers naturgemäß vorangehen.

Hr. Fr. stellt im ersten Abschnitte die allgemeinsten Zeugnisse für den Ruhm des Praxiteles zusammen: „Selbst Bemerkungen, wie die des Scholiasten zum Lucian (Iup. trag. v. 16), der vom Praxiteles sagt: *ἀγαλματοποιὸς ἄριστος, ὅστις κατεσκεύασε τὸ ἐν Κνίδῳ τῆς Ἀφροδίτης ἄγαλμα* sind zu erwähnen, weil derartige Lobsprüche nicht allen Künstlern ertheilt werden. Wohl ist mir ein solches Urtheil über Phidias bekannt, aber nicht über Skopas, den man als Zeitgenossen und vielfach verwandten Künstler dem Praxiteles zu vergleichen pflegt und der von Brunn in Widerspruch mit allen Zeugnissen weit über Praxiteles gestellt wird" (S. 8 u. 9). . . . „Was aber Scopas betrifft, so schweigen diejenigen Schriftsteller, denen wir unsere hauptsächlichsten Nachrichten über Praxiteles verdanken, gänzlich über ihn, was gewiß nicht der Fall sein würde, wenn er in ihren Augen dem Praxiteles gleich gestanden hätte" (S. 11). Die Hauptschriftsteller sind doch offenbar

Pausanias und Plinius. Ersterer nun bemerkt, ganz abgesehen von den vielen Werken, die er von Scopas anführt, bei Gelegenheit des von ihm erbauten und mit besonderem Lobe erwähnten tegeatischen Tempels (VIII, 45, 5): *Σκόπαν τὸν Πάριον* (den bekannten Parier), *ὃς καὶ ἀγάλματα πολλαχοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὰ δὲ καὶ περὶ Ἰωνίαν καὶ Καρίαν ἐποίησε*, was nach der ganzen Weise des Pausanias ein Lob enthält, wie er es über Praxiteles wenigstens nicht ausdrücklich ausspricht. Plinius aber, der durch die Worte: Scopae laus cum his certat (36, 25) den Künstler von vorn herein dem Praxiteles gleichstellt, scheint sogar eine besondere Vorliebe für ihn gehabt zu haben: von seinen Meergöttern sagt er: praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset, von einer Venus: Venus nuda Praxiteliam illam antecedens et quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem multitudo operum, etiam oblitteratio ac magis officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione tamen abducunt, quoniam otiosiorum et in magno loci silentio talis admiratio est. Lucian erwähnt wenigstens einmal (Lexiph. 12) ein *Σκοπάδειον ἔργον*, gewiß nicht, wie der Scholiast sagt, geradezu ein Werk des Scopas selbst, sondern ein Werk würdig eines so großen Künstlers wie Scopas. Dem: *ἀγαλματοποιὸς ἄριστος* des Scholiasten über Praxiteles stellen sich aber hier die Worte über Skopas gegenüber: *τῶν περιωνύμων γὰρ καὶ οὗτος ἀγαλματοποιός.* Cicero sagt von dem Kopfe eines Panisken, welcher sich durch Zufall in einem Steinbruche gebildet haben sollte, an einer Stelle (de divin. II, 21), man dürfe ein solches Naturspiel nicht sofort mit einem Werke des Praxiteles vergleichen; an einer andern (de divin. I, 13) aber nennt er bei der Wiederholung derselben Erzählung und durchaus in demselben Zusammenhange den Skopas. Auch die Dichter schweigen über ihn keineswegs: den Behauptungen des Hrn. Fr. gegenüber haben selbst Epigramme Bedeutung wie das folgende (Anall. III, 197, n. 133):

> *Ὦ λῷστε, μὴ νόμιζε τῶν πολλῶν ἕνα*
> *Ἑρμᾶν θεωρεῖν· εἰμὶ γὰρ τέχνα Σκόπα.*

Wichtiger sind Anführungen, wie bei Martial (IV, 39):

Argenti genus omne comparasti,
Et solus veteres Myronis artes,
Solus Praxitelis manus Scopaeque,
Solus Phidiaci toreuma caeli
Solus Mentoreos habes labores. . .

und Horaz (Carm. IV, 68):

neque tu pessima munerum
Ferres divite me scilicet artium,
Quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
Hic saxo, liquidis ille coloribus
Sollers nunc hominem ponere, nunc deum.

Hat nun Hr. Fr. alle diese Zeugnisse nicht gekannt? Aber er konnte sie mit Ausnahme des letzten sämmtlich bei mir in dem Abschnitte über Skopas citirt finden, wenn auch nicht in dieser Zusammenstellung. Er hat sich also, als er über meine Auffassung des Skopas so absprechend urtheilte, nicht einmal die Mühe gegeben, auch nur die Quellen des Alterthums, auf denen dieselbe beruht, seiner Aufmerksamkeit zu würdigen.

Freilich — wie konnte er hoffen, bei mir über diese mehr flüchtigen Anführungen genügende Aufklärung zu finden, während er vielleicht eben die Entdeckung gemacht hatte, daß ich bei Gelegenheit des Praxiteles selbst solche Zeugnisse, welche für die Beurtheilung dieses Künstlers von entscheidender Bedeutung seien, gänzlich übersehen habe? Fassen wir daher diese angeblichen Bereicherungen des Materials, welche uns Hr. Fr. bietet, einmal näher ins Auge. Von der knidischen Aphrodite sagt er (S. 25): „Die nähere Charakteristik dieses Werkes giebt uns Lucian an drei Stellen, nicht an zweien; Brunn hat eine höchst wichtige übergangen und die beiden angeführten zu einer ihrem Zusammenhang widersprechenden Folgerung benutzt." Ueber diese letzteren wird später zu handeln sein; jene dritte aber ist folgende: Bei Lucian (imag. 4 u. 6) hat ein gewisser Lykinos die Schönheit einer Smyrnäerin durch die Vergleichung mit den vorzüglichsten Kunstwerken, einer Athene und Amazone des Phidias, der Sosandra des Kalamis, der Aphrodite des Alkamenes und des Praxiteles geschildert. Diese beklagt sich darauf

über eine solche Vergleichung einer Sterblichen mit Göttinnen, worauf sich Lykinos in folgender Weise rechtfertigt (c. 23): ἐγὼ δὲ — ἤδη γάρ με προάξεται τἀληθὲς εἰπεῖν — οὐ θεαῖς σε, ὦ βελτίστη, εἴκασα, τεχνιτῶν δὲ ἀγαθῶν δημιουργήμασι λίθου καὶ χαλκοῦ ἢ ἐλέφαντος πεποιημένοις. τὰ δὲ ὑπ' ἀνθρώπων γεγενημένα οὐκ ἀσεβὲς οἶμαι ἀνθρώποις εἰκάζειν· ἐκτὸς εἰ μὴ σὺ τοῦτο εἶναι τὴν Ἀθηνᾶν ὑπείληφας τὸ ὑπὸ Φειδίου πεπλασμένον ἢ τοῦτο τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην, ὃ ἐποίησε Πραξιτέλης ἐν Κνίδῳ οὐ πάνυ πολλῶν ἐτῶν. Darüber nun bemerkt Hr. Fr. (S. 33): „Hier wird also die knidische Aphrodite ein Abbild der himmlischen Aphrodite genannt und darin liegt der beste Gegenbeweis gegen Schmähungen.“ Gegen den letzteren Vorwurf, der gegen mich gerichtet ist, protestire ich vorläufig als gegen eine Unwahrheit. Gesetzt aber auch, er wäre begründet, so wird er durch die Stelle Lucians keineswegs widerlegt. Die leibhaftige Göttin, die Göttin, welche im Himmel wohnt, wird ihrem Bilde auf der Erde gegenübergestellt. Von einem Gegensatze aber, wie etwa zwischen der Ἀφροδίτη οὐρανία und der πάνδημος oder ἑταίρα ist auch nicht im Entferntesten die Rede. Wenn ich also diese Stelle übergangen habe, so hatte ich dazu meine guten Gründe.

Noch unbegreiflicher ist die Anwendung, welche Hr. Fr. von einer Aeusserung bei Cicero (de divin. II, 21) über den oben erwähnten, durch Zufall gebildeten Panskopf zu machen versucht: Quasi non potuerit id evenire casu et non in omni marmore necesse sit inesse vel Praxitelia capita. „Die Worte aber, sogar praxitelische Köpfe stecken im Stein, setzen doch wohl voraus, daß Praxiteles in seinen Köpfen das Höchste erreicht hat in der Darstellung dessen, was man an einem Kopfe zu loben pflegt, nämlich des Ausdrucks“ (S. 48). Und hierauf gründet dann Hr. Fr. die kühne Behauptung, daß die Bildung des Kopfes keineswegs durch Phidias, den Schöpfer der erhabensten Götterideale, sondern erst durch Praxiteles zur höchsten Vollkommenheit gebracht sei. Aber wo ist denn bei Cicero auch nur im Entferntesten von dem Ausdrucke der Köpfe die Rede? Man vergleiche nur de divin. I, 13: Fingebat Carneades, in Chio-

rum lapicidinis saxo diffisso caput exstitisse Panisci. Credo aliquam non dissimilem figuram, sed certe non talem, ut eam factam a Scopa diceres. Also weder liegt auf dem Worte capita der Nachdruck, das nur gebraucht wird, weil von einem Panskopfe die Rede ist, während an der andern Stelle das allgemeinere figura gesetzt wird, noch wird Praxiteles angeführt, um etwas auszusagen, was ausschließlich auf seine Person Anwendung erleide: Praxiteles und Skopas werden nur mit Namen genannt als diejenigen, welche in der Behandlung des Marmors das Höchste geleistet. Die Erwähnung ist also durchaus allgemeiner Art; und somit verwandelt sich auch hier der Schatz, den Hr. Fr. gefunden zu haben glaubt, in Kohlen.

Wir sind demnach auf den Bestand der auch schon vor Hrn. Fr. als bedeutend anerkannten Zeugnisse des Alterthums über Praxiteles zurückgewiesen, und wir haben jetzt zu untersuchen, ob in ihrer Auslegung Hr. Fr. glücklicher gewesen ist, als in den eben behandelten Proben. Es sind hier namentlich die Nachrichten über das berühmteste Werk des Künstlers, die knidische Aphrodite, und unter ihnen zunächst jene beiden früher erwähnten Stellen Lucians ins Auge zu fassen, indem es nämlich Hr. Fr. für durchaus verfehlt erklärt, wenn ich auf dieselben die Behauptung stütze: was an diesem Werke vor allem die Bewunderung hervorgerufen habe, sei die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken soll.

Die erste ist diejenige, in welcher die Schönheit einer Frau durch die Vergleichung mit einzelnen Theilen berühmter Kunstwerke geschildert wird (Imag. 4). Nur so weit zog ich die Worte Lucians in Betracht. Hr. Fr. sagt aber, auf die Schilderung des Körpers folge erst später die der Seele: „Wie konnte nun Brunn die Stelle benutzen zu dem Urtheil, die Aphrodite des Praxiteles sei nur eine sinnliche Schönheit gewesen, da es nach dem Zusammenhange klar ist, daß im ersten Theile des Gesprächs nur von äusserer Schönheit die Rede ist und sein konnte, da nicht blos von der knidischen Aphrodite, sondern auch von allen übrigen Statuen nur Eigenschaften der äussern Form und Erscheinung angeführt werden? Die Stelle ist

also zu benutzen, ohne jene Folgerung daraus zu ziehen.“ Hier zeigt sich bei Hrn. Fr. eine merkwürdige Verwirrung der Begriffe. Weil „nur Eigenschaften der äussern Form und Erscheinung angeführt werden“, soll uns von dem Ausdruck und der geistigen Bedeutung jener Kunstwerke zu reden nicht gestattet sein? Wodurch anders vermag uns denn die Sculptur geistigen Ausdruck deutlich zu machen, als eben durch jene „Eigenschaften der äussern Form und Erscheinung“? Und wenn nun Lucian selbst z. B. sagt: ἡ Σωσάνδρα δὲ καὶ ὁ Κάλαμις αἰδοῖ κοσμήσουσιν αὐτὴν (die Panthea), καὶ τὸ μειδίαμα σεμνὸν καὶ λεληθὸς ὥσπερ τὸ ἐκείνης ἔσται, wenn also Lucian hier den **Ausdruck** der Züchtigkeit hervorhebt, soll ich da nicht darauf hinweisen dürfen, wie durch jenes ὑγρὸν im Auge der Aphrodite ein durchaus verschiedener Ausdruck, ein Zug der Sinnlichkeit, bestimmt bezeichnet ist?

Ich gehe jetzt zur zweiten Stelle über, welche ich „eben so unrichtig angewandt“ haben soll. Dort (Amor. 13) handelt es sich um die Bewunderung, welche ein Paar von Liebesrittern, ein ἐρωτικὸν ζεῦγος, dem Bilde der Aphrodite angedeihen lassen, der eine ein Verehrer des weiblichen Geschlechts, der vorderen, der andere, ein Verehrer des männlichen, der hinteren Seite. Ich bemerke darüber (S. 347): „In diesen Schilderungen mögen wir immerhin von der stark sinnlichen Färbung, namentlich bei Beschreibung der hinteren Seite, etwas in Abzug bringen; dennoch bleiben sie bezeichnend genug. . .“ Dagegen erhebt sich Hr. Fr. (S. 21): „aber es soll Nichts in Abzug gebracht werden, sondern es soll die Stelle so verstanden werden, wie sie verstanden werden muß. Es ist nicht genug für die Kritik, zu fragen, ob Jemand Dies und Jenes über die Aphrodite sagt, sie hat weiter zu fragen, wer sagt es und in welchem Zusammenhange wird es gesagt. Und dann ist die Antwort diese: ein Päderast sagt es und spöttelnd geschieht dieses Menschen Erwähnung; und der Schluß heißt: Ein Päderast konnte nur loben, was einem Päderasten zusagt, er hat ja als solcher keinen Sinn für Adel und Hoheit“ — und eben darum, fahre ich fort, ist es nöthig etwas in Abzug zu bringen, aber keineswegs, wie Hr. Fr. will, die ganze Schilderung als unnütz für unsere Zwecke zu ver-

werfen. Denn ich behaupte noch jetzt, daß in der Bildung der Statue doch wenigstens ein Anlaß liegen mußte, der es erlaubte, sie auch vom Standpunkte jener Leute aus zu bewundern, und zur Unterstützung dieser Behauptung glaube ich auch jetzt noch auf „die Verirrungen einer griechischen Phantasie, welche den Eros zu Parion, wie die knidische Aphrodite befleckten" (S. 349) hinweisen zu müssen. Freilich Hr. Fr. meint (S. 29): „Man wundert sich doch billig über solche Folgerungen, noch mehr aber über die Inconsequenz Brunn's. Von der Aphrodite des Phidias wird erzählt, sie reize den Beschauer zur Wollust, aber das ist nach Brunn (S. 205, Anm. 1) „„Mißverständniß oder spätere Erfindung"" (!). Jedermann wird fragen, warum beurtheilt Brunn dieselben Geschichtchen bei Praxiteles anders? Weil es ihm gefiel, den Praxiteles zu beurtheilen im Widerspruch mit aller Urkunde." Die Antwort auf die letzte Frage ist wiederum grundfalsch. Sie lautet vielmehr, um mich der schon einmal angeführten Worte des Hrn. Fr. zu bedienen: „Es ist nicht genug für die Kritik, zu fragen, ob Jemand Dies und Jenes über die Aphrodite sagt, sie hat weiter zu fragen, wer sagt es und in welchem Zusammenhange wird es gesagt." Und dann ist die Antwort diese: Von der Aphrodite des Phidias sagt es der Scholiast eines christlichen Dichters, des Gregor von Nazianz, zu einer Stelle, wo schon dieser selbst irrthümlich das bekannte: *Παντάρκης καλός* von Phidias auf den Finger der Parthenos geschrieben sein läßt. Hören wir nun aber gar die Worte des Scholiasten: „*Φειδίας τὸ μὲν γένος ἦν συρακούσιος ἀστρολόγος ὁ ἀρχιμήδους πατὴρ ἀγαλματοποιὸς ἄριστος· ὃς τῷ μὲν διῒ ξόανον ἤγειρεν ὥς ἐπονομασθῆναι διὸς φειδιακοῦ· τὴν δὲ ἀφροδίτην ἀνέθηκεν ὥς πάντα τὸν ὁρῶντα εἰς ἐπιθυμίαν ἕλκεσθαι συνουσίας*" (Catal. MSS. qui a Clarke comparati in bibl. Bodleiana adservantur. Oxon. 1812. I, p. 36). Hr. Fr. mag hieraus sehen, wie nothwendig es ist, Citate, auf welche sich bestimmte Behauptungen gründen sollen, selbst nachzulesen. Denn ich traue ihm so viel gesunden Sinn zu, daß er jetzt, wo er die ganze Stelle kennt, mir nicht Unrecht geben wird, wenn ich eine solche Nachricht als „Mißverständniß oder spätere Erfindung" bezeichnet habe. Ganz anders

verhält es sich dagegen mit den Erzählungen über die Aphrodite und den Eros des Praxiteles: sie beziehen sich auf einzelne wirkliche Vorkommnisse und sind uns durch zuverlässige Zeugen überliefert. Hr. Fr. stellt daher auch ihre Richtigkeit keineswegs in Abrede; um so mehr aber strebt er, sie uns in einem durchaus unverfänglichen Lichte erscheinen zu lassen; nicht von brutaler Sinnlichkeit, sondern von überspannter Schwärmerei sollen sie Zeugniß ablegen; und daß sie sich meist auf Bilder des Eros und der Aphrodite bezögen, erkläre sich von selbst. Ich gestehe, daß mir diese Betrachtung hier ziemlich überflüssig erscheint: Brutalität oder Schwärmerei, was es auch sei, sie entwickeln sich hier doch nur aus Sinnlichkeit. Handelte es sich um eine irre geleitete Religiosität, so wäre nicht abzusehen, warum sich nicht Aehnliches auch gegenüber den Bildern anderer Gottheiten ereignet haben sollte. Daß es Bilder des Eros und der Aphrodite sind, versteht sich eben nur dann von selbst, wenn wir die Sinnlichkeit als den Quell der Leidenschaft anerkennen; und mehr als die Anerkennung dieses Satzes habe ich auch früher nicht verlangt.

Von der Voraussetzung eines sinnlichen Elements in der Bildung der knidischen Aphrodite glaubte ich auch bei der Deutung zweier Epigramme der Anthologie (Anall. I, p. 262, III, p. 200, n. 248) ausgehen zu müssen, in welchen diese Statue einer Athene des Phidias gegenübergestellt wird: beim Anblick der ersteren billige man das Urtheil des Paris, der Athene gegenüber aber müsse man den Paris wegen Nichtachtung solcher Schönheit einen Rinderhirten schelten. Hier erregt es zuerst das hohe Mißfallen des Hrn. Fr., daß ich unter der Pallas die bekannte sogenannte Lemnische verstehe, indem ja diese nach Himerius (or. XXI, 4) unbewaffnet gewesen, die des einen Epigrammes aber als δορυθαρσής bezeichnet sei. Ich bemerke dagegen nur, daß es in beiden Stellen keineswegs auf eine genaue Beschreibung abgesehen ist, daß also δορυθαρσής möglicher Weise nur als allgemeines poetisches Epitheton gewählt sein kann, und daß ebenso Himerius, in demselben Sinne, wie wir die Pallas ohne Helm und Aegis, auch wenn sie die Lanze führt, als friedliche der kriegerischen gegenüberstellen, der unbehelmten das Prä-

dicat der waffenlosen beilegen mochte. Wo es sich aber um einen Schönheitswettstreit zwischen der knidischen Aphrodite und einer Pallas des Phidias handelt, da verlangt der unbefangene Sinn eine gewisse äussere Gleichartigkeit der Streitenden, wie sie weder die Parthenos, noch der Erzkoloß auf der Akropolis (an den Hr. Fr. am liebsten denken möchte), darbietet, wohl aber die wegen ihrer „Schönheit" vorzugsweise gepriesene. Uebrigens, wie ich auch früher nur gesagt habe, daß sich die Epigramme auf die Lemnische beziehen lassen (S. 183), so mag immerhin Hr. Fr. an eine andere denken: der eigentliche Streitpunkt, um den es sich hier handelt, wird dadurch kaum berührt. Dieser liegt darin, daß Hr. Fr. den Gegensatz, die eigentliche Pointe, auf welche beide Epigramme hinauslaufen, wegläugnen will. „Wer wird nun wohl nach Ausdruck und Parallelismus der Disticha einen andern Sinn finden können, als den: Diejenige ist die schönere, vor welcher der Beschauer gerade steht?" (S. 32). Eine solche Auffassung, muß ich behaupten, widerstreitet den einfachsten Grundsätzen der gewöhnlichen Logik. Wenn hier der Beschauer beim Anblick der Aphrodite das Urtheil des Paris billigt, dann aber vor der Pallas sich selbst verbessert und in der Person des Paris gewissermaßen sich selbst verspottet, da sollte es auf nichts weiter abgesehen sein, als die beiden Statuen im Werthe gleich zu stellen? Eine solche Mattherzigkeit wage ich dem Dichter nicht aufzubürden, wo ein scharfer Gegensatz in der Werthschätzung bei einer unbefangenen Betrachtung seiner Worte sich von selbst ergiebt. Ist aber dieser Gegensatz vorhanden, so sind wir doch wohl berechtigt, ihn auf den Gegensatz in der Natur der beiden Göttinnen und dazu auf den weiteren Gegensatz in der Eigenthümlichkeit der beiden Künstler zurückzuführen, und dieser beruht hier auf dem Ueberwiegen eines geistigen, dort eines sinnlichen Elementes.

Doch — eben dieser letzte Satz ist es, den Hr. Fr. zu läugnen und in das gerade Gegentheil umzukehren sich bemüht. Die darauf bezüglichen Anstrengungen in der Deutung der Praxitelia capita, der οὐρανίη Ἀφροδίτη haben wir bereits kennen gelernt, und es bleibt daher zunächst nur noch ein Satz der Lucianischen Beschreibung der Aphrodite übrig, der hier in Betracht gezogen werden

muß (Amor. 13): *ἡ μὲν οὖν θεὸς ἐν μέσῳ καθίδρυται, Παρίας δὲ λίθου δαίδαλμα κάλλιστον ὑπερήφανον, καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα.* Meine frühere Uebersetzung „das schönste Kunstgebilde, hoch erhaben und den Mund . . . öffnend" gebe ich gern als zum Theil verfehlt auf. Wenn aber Hr. Fr. unter Annahme der Interpunktion von Jacobitz *δαίδαλμα κάλλιστον — ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι κ. τ. λ.* meint, es solle ausgedrückt werden, „daß die Aphrodite erhaben lächelt als Göttin und leise verstohlen wie ein sehnsüchtig Weib" (S. 28), so kann diese Auffassung noch weniger bestehen. Gegen sie spricht zuerst die Verbindung von *ὑπερήφανον* mit *ὑπομειδιῶσα*, welches letztere seinem Begriffe nach (dem des *subridere*) geradezu im Gegensatz mit *ὑπερήφανον* steht. Hätte aber Lucian wirklich sagen wollen, was Hr. Fr. wünscht, so mußte dies durch einen andern Ausdruck, als *ὑπερήφαν ον* geschehen. Denn *ὑπερήφανον*, eigentlich: was über anderes hervorragt, wird im übertragenen Sinne nie auf das Erhabene angewendet, sondern hat fast immer eine tadelnde Nebenbedeutung, die des Hochmüthigen, Hoffärtigen, Uebermüthigen. Folgen wir dagegen der auch von Bekker beibehaltenen früheren Interpunktion, so ist der Sinn ganz einfach und klar: „die Göttin steht da, ein über die Maaßen schönes Gebilde und verstohlen lächelnd." Die Verbindung durch *καὶ* rechtfertigt sich im Griechischen eben so wohl wie im Deutschen, indem *δαίδαλμα κάλλ. ὑπ.* dem Sinne nach die Bedeutung eines Adjectivum „schön gebildet" hat. Somit beweist auch diese Stelle für die Erhabenheit des Ausdrucks nichts, sondern die Göttin lächelt „leise verstohlen, wie ein sehnsüchtig Weib."

Neben den Zeugnissen über die Aphrodite ist für die Würdigung des Künstlers namentlich das folgende Urtheil Quintilian's (XII, 10) von Bedeutung: Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. „Brunn (S. 353) erklärt in Einklang mit seinem Princip, den Praxiteles als den Künstler der körperlichen Schönheit zu fassen, die veritas als die naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers. Zunächst leuchtet ein, daß dies eine willkürliche Beschränkung eines allgemeinen Urtheils auf

etwas ganz Partielles ist. Ferner ist wohl zu begreifen, wie lebendige Stellungen oder ausdrucksvolle Mienen einer Statue das Prädicat der veritas verschaffen können, aber unbegreiflich ist es, wie eine Eigenschaft, die auch der Wachspuppe eigen sein kann, dies vermögen soll. Endlich hätte Quintilian nach Brunn's Ansicht ein Urtheil ausgesprochen, das wesentlich auf das Technische sich bezieht; daß aber ein solches nicht gemeint sein kann, lehrt ein Blick auf den Zusammenhang jener Stelle. Die veritas des Praxiteles steht im Gegensatz des Phidias. Sie bezieht sich, um das minder Wichtige voranzuschicken, zunächst darauf, daß Praxiteles seinen Figuren ein der menschlichen Größe entsprechendes Körpermaaß gegeben hat. . . . Aber nicht nur äusserlich hat er seine Statuen dem menschlich Wahren angenähert, er hat sie auch begabt mit Seele und Empfindung" (S. 45). Um das minder Wichtige voranzuschicken, so ist die Beschränkung eines allgemeinen Urtheils anf etwas ganz Partielles, das körperliche Maaß der Figuren, hier nicht nur willkürlich, sondern geradezu falsch. Die veritas des Praxiteles steht hier nicht im Gegensatz zum Phidias, sondern zum Phidias und Polyklet, von dem Quintilian kurz vorher sagt: humanae formae decorem addidit *supra verum*. Von Polyklet aber gilt gewiß eben so, „daß er für die Hauptmasse seiner Statuen nicht das Maaß der menschlichen Größe überschritten haben wird", wie von Praxiteles, der nach Hrn. Fr. (S. 45) hierdurch die veritas erreicht haben soll. Es bleibt also die weitere Behauptung, daß Praxiteles seine Statuen auch „mit Seele und Empfindung begabt habe". Allein gegen diese spricht eben so entschieden die Zusammenstellung des Praxiteles mit Lysipp: denn eine Verwandtschaft dieser beiden Künstler, die dadurch ausdrücklich anerkannt wird, läßt sich bei einer Deutung der veritas auf Seele und Empfindung in keiner Weise begründen. Dies ist nur möglich, so unbegreiflich es auch Hrn. Fr. erscheinen mag, sofern wir an Eigenschaften denken, die allerdings auch der Wachspuppe eigen sein können; wobei ich zur Beruhigung des leicht erregbaren Gemüthes meines Gegners nur sofort bemerken will, daß, wenn eine Wachspuppe die Eigenschaft der veritas haben kann, nun nicht umgekehrt geschlossen werden darf,

die Werke des Praxiteles seien wegen der veritas ihrem Werthe nach mit Wachspuppen auf eine Linie zu stellen. Blicken wir auf den Zusammenhang der ganzen Stelle des Quintilian. Der veritas des Praxiteles und Lysipp stehen gegenüber die maiestas in den Götterbildungen des Phidias, der decor humanae formae supra verum des Polyklet: sie gehen über die wirkliche Natur hinaus, indem sie bei ihren Schöpfungen vielmehr von den Bildungs gesetzen, als von den wirklichen Bildungen der Natur ausgehen. Als Repräsentanten einer im Extrem entgegengesetzten Richtung stellt Quintilian den Demetrios hin, welcher tamquam nimius in veritate reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior. Wir dürfen hier noch an zwei andere Künstler erinnern: an Kephisodot, den „Sohn und Erben der Kunst des Praxiteles," wegen seines Symplegma digitis corpori verius quam marmori inpressis (Plin. 36, 24), und Lysistratos, den Bruder des Lysipp, der, wie Demetrios, similitudines reddere instituit — ante eum quam pulcherrimas facere studebant — und zwar so, daß er über die Natur geformte Wachsabgüsse seinen Bildungen zu Grunde legte. Die Stellung des Praxiteles und Lysipp zwischen den, man erlaube mir den Ausdruck, Supranaturalisten und zwischen den Materialisten ergiebt sich nun von selbst: sie haben es zu thun (wie ich S. 353 von Praxiteles sage) „mit einer Darstellung der Natur, wie sie erscheint, wie sie in dieser Erscheinung nicht sowohl auf den Geist, als auf die Sinne des Beschauers wirkt." Wodurch sich beide wiederum von einander scheiden, das tritt uns mit besonderer Schärfe in der über das rechte Maaß hinausgehenden Entwickelung ihrer Bestrebungen durch Lysistratos und Kephisodot entgegen. Lysipps Eigenthümlichkeit beruht in den argutiae operum, in dem Eingehen auf die Feinheiten der einzelnen Formen, wie es sich nur durch eine scharfe Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit erreichen läßt. Praxiteles richtet sein Hauptaugenmerk „auf eine naturgetreue Darstellung der Oberfläche des Körpers". Hr. Fr. meint zwar, dies sei etwas, was sich wesentlich nur auf das Technische beziehe, aber mit Unrecht. Wir loben an Titian die Farbe, vornehmlich aber die Behandlung des

Fleisches: wer sieht aber darin ein bloßes Lob der Technik, so sehr auch diese Eigenthümlichkeit durch eine besondere Art der Technik bedingt sein mag? Mit Titian aber läßt sich, so weit es der Unterschied zwischen Malerei und Sculptur erlaubt, kaum Jemand besser vergleichen, als eben Praxiteles, so daß mich sogar die Hinweisung auf diese Verwandtschaft zunächst weiterer Erörterungen überheben kann.

Wenn es hier nur darauf ankäme, den Beweis der Befangenheit und Schwäche des Hrn. Fr. in der Auffassung und Deutung der einzelnen Zeugnisse des Alterthums zu liefern, so ließen sich die bisher angeführten Beispiele leicht noch vermehren. Ich habe mich jedoch absichtlich auf die Hauptstellen beschränkt, welche für die Beurtheilung des Praxiteles von wesentlicher Bedeutung sind; und so haben wir denn in der That durch die bisherigen Betrachtungen eine Grundlage gewonnen, auf der es möglich ist, zur Erörterung der allgemeineren Fragen, nämlich zu der eigentlichen Werthbestimmung des Praxiteles überzugehen.

Hierbei wird es aber keineswegs genügen, einzelne Leistungen und einzelne Verdienste desselben unserer Beurtheilung zu unterwerfen; sondern unser Blick muß sich nach zwei sehr verschiedenen, aber dennoch innerlich zusammenhängenden Richtungen hinlenken. Zuerst nemlich vermag das Wesen des einen Künstlers nicht klar erkannt zu werden außerhalb des Zusammenhanges der gesammten Entwickelung der Kunst; und zwar dürfen wir uns hier nicht etwa auf eine flüchtige Vergleichung mit den nächsten Zeitgenossen beschränken, sondern das, worin die Eigenthümlichkeit der vorangehenden, gleichzeitigen und nachfolgenden Kunst beruht, muß uns in einfachen, aber scharfen und bestimmten Umrissen stets klar vor Augen stehen. Diese Rücksicht auf das Allgemeine kann jedoch bei der Schilderung eines einzelnen Künstlers immer nur den Hintergrund bilden: in den Mittelpunkt des Bildes muß dieser selbst treten. Je bedeutender er aber ist, um so bestimmter werden sich seine einzelnen Leistungen als der Ausfluß einer durchaus einheitlichen Grundrichtung seines Geistes offenbaren; und erst wenn wir sie als solche nach ihren inneren Gründen erkannt haben, wird es auch möglich sein,

sie von scheinbar nahe verwandten Erscheinungen in bestimmter Weise zu unterscheiden. Mit einem Worte: es ist die innerste Individualität des Künstlers, welche wir zu erfassen bestrebt sein müssen, wenn wir seine Bedeutung, sei es an sich, sei es für die allgemeinere Entwickelung der Kunst recht und gerecht abschätzen wollen.

Fragen wir jetzt, wie weit Hr. Fr. auf solche Forderungen überhaupt eingegangen ist, so ist zunächst zu bedauern, daß er sich durch seinen polemischen Standpunkt von vorn herein vielfach auf das Gebiet der bloßen Negation hat drängen lassen. Sodann erscheint seine Ansicht über die allgemeine Entwickelung der Kunst keineswegs hinlänglich durchgebildet, um für die Würdigung der einzelnen Erscheinungen eine sichere Grundlage zu gewähren. Endlich — und dies scheint mir der wesentlichste Mangel — ist, von der Individualität des Praxiteles ein Bild zu entwerfen, eigentlich nicht einmal der Versuch gemacht worden.

Die Richtigkeit der eben ausgesprochenen Vorwürfe zeigt sich sogleich darin, daß nirgends bei Hrn. Fr. ein abgerundetes, die verschiedenen Seiten der Thätigkeit des Praxiteles umfassendes Urtheil ausgesprochen wird, welches hier sofort einer kritischen Prüfung unterworfen werden könnte. Vielmehr sehe ich mich genöthigt, meine eigene Ansicht über diesen Künstler hier nochmals kurz darzulegen, um sodann aus den Angriffen, welche Hr. Fr. gegen dieselbe richtet, das Unzulängliche seiner eigenen Auffassung nachzuweisen.

Um das Wesen eines Künstlers zu erkennen, werden wir unsere Aufmerksamkeit vor Allem auf ein bestimmtes Verhältniß zu richten haben: das Verhältniß des Künstlers zur Natur, d. h. zu der Welt der Erscheinungen, aus welcher er die Formen für künstlerische Darstellung entlehnen muß. Durch die Verschiedenheit der Auffassung der Natur unterscheidet sich die Kunst ganzer Völker, unterscheiden sich die verschiedenen Perioden in der Kunst eines und desselben Volkes. Wir betrachten unter diesem Gesichtspunkte zuerst die Periode des Phidias: ihr ist eine tief innerliche Auffassung der Natur eigen. Sie schafft von innen heraus; sie bildet weniger der Natur nach, als daß sie ihr nachschafft, so daß sie sogar über die

Realität hinaus Gestalten schafft, welche nur in ihrer Uebereinstimmung mit den Bildungsgesetzen der Natur ihre Berechtigung haben. Innerhalb dieses einheitlichen Charakters ist jedoch das Walten der Individualität eines einzelnen Künstlers keineswegs aufgehoben. Phidias schafft Gestalten, in denen die höchsten geistigen Ideen, Myron, in denen die lebendigsten Aeußerungen physischer Thätigkeit verkörpert erscheinen; Polyklet zeigt das Gesetz der Natur in der reinsten Entwickelung der Form. Dieser einheitlich abgeschlossenen, aber innerhalb ihrer Einheit mannichfaltig gegliederten Periode der Kunst stellt sich nun in durchaus analoger Weise die Periode des Skopas, Praxiteles und Lysipp gegenüber. Ich bezeichnete sie als die Zeit des „Strebens nach äußerer Wahrheit": eine Bezeichnung, die mir mehrfach zum Vorwurf gemacht worden ist, indem man sie nur in ihrem oberflächlichsten Sinne gedeutet und darum gänzlich mißverstanden hat. Zwar will ich offen bekennen, daß sie mich selbst nicht nach allen Seiten hin befriedigt hat, und ich sie nur in Ermangelung einer treffenderen wählte. Durch den Gegensatz, in welchem ich sie so eben aufgestellt habe, wird vielleicht ihr Sinn deutlicher: die Kunst dieser Periode schafft nicht mehr, wie die frühere, von innen nach außen, sie geht nicht mehr in derselben Weise von dem inneren Gesetz aus, sondern das, was in der äußeren Erscheinung der Dinge dem Wechsel oder dem Zufall unterworfen ist, gewinnt einen immer weiter greifenden Einfluß auf die künstlerischen Bildungen, so daß zuletzt, allerdings im Extrem und nur in vereinzelten Erscheinungen, an die Stelle jenes inneren Gesetzes die äußerlichste Auffassung, das Streben nach Täuschung durch den bloßen Schein der Wirklichkeit tritt. Unter diesem Gesichtspunkte dürfen wir sogar demjenigen Künstler, welcher der vorigen Periode noch am meisten verwandt erscheint, dem Skopas, ein „Streben nach äußerer Wahrheit" beilegen. Denn indem die Aeußerungen des Pathos, welche er darzustellen unternimmt, nicht etwas nothwendig und bleibend Vorhandenes sind, erscheinen auch die Formen, in welchen sie sich darstellen, nicht so nothwendig als in dem ursprünglichen Organismus gegeben, wie etwa die, welche Träger rein geistiger Ideen sind, und der Künstler muß sich daher der Beobach-

tung der Wirklichkeit zuwenden, um in ihnen die Regel aufzusuchen, welcher allerdings auch diese pathologischen Erscheinungen unterworfen sind. — Weit deutlicher tritt indessen die ganze Richtung dieser Zeit in dem Wirken des Praxiteles und Lysipp hervor, und die beiden gemeinsame Eigenschaft der veritas findet gerade in ihr, in dem Anschließen an die Wirklichkeit, ihre richtige Deutung.

Dies ist die allgemeine Grundlage, von der ich bei der Beurtheilung des Praxiteles glaubte ausgehen zu müssen. Indem ich aber weiter in seiner Individualität einen einheitlichen Grundcharakter nachzuweisen suchte, aus dem sich die Eigenthümlichkeiten seiner Werke wie mit einer inneren Nothwendigkeit entwickeln ließen, stellte ich den Satz auf, daß sich in seinen Schöpfungen in überwiegender Weise ein Gefallen an dem Reize der sinnlichen Erscheinung verrathe. Das ist nun nach Hrn. Fr. eine große Ketzerei; denn dieser Satz ist es offenbar, in welchem er etwas eines großen Künstlers Unwürdiges sieht, wodurch „sein Werth so sehr herabgedrückt werde, daß er im strengsten Sinne nicht einmal als Künstler mehr gelten dürfe" (S. 3). Manchem wird allerdings diese Schlußfolgerung des Hrn. Fr. kühn erscheinen, und es wird daher nöthig sein, die Begründung derselben in seinen einzelnen Ausführungen noch weiter aufzusuchen.

Da heißt es nun sogleich im zweiten Abschnitt über den Satyr des Praxiteles (S. 19): „Derjenige freilich kann sie (die Bewunderung des Alterthums) nicht erklären, welcher die des Künstlers wie des Alterthums gleich unwürdige Ansicht hegt, es sei jener Satyr nur ein Bild sinnlicher Lust und sinnlichen Behagens." Das „nur" — muß ich zunächst bemerken — gehört Hrn. Fr., nicht mir. Er spricht nun weiter von den ältern Vorstellungen der Satyrn in Poesie und Kunst, wie sie dort „immer toll und voll und immer häßlich" seien, und wie gereinigt und verklärt dagegen der Satyr des Praxiteles erscheine. „Er zeigt süße Ruhe, da doch sonst der Satyr nicht eher zu ruhen pflegt, als bis ihn der Rausch übermannt; sinnend und träumend, ohne Thätigkeit, in seiner Stellung dem schönsten Gotte gleich, offenbart er ein anderes Wesen, als jene springende Dämonenschaar. . . Was die Griechen an ihm

bewunderten, war der Contrast, in dem diese Figur mit ihren durch die Poesie bestimmten Vorstellungen stand, sie sahen die Gewalt der Kunst auch über das Gemeine, sie sahen den Thiermensch im Heiligenschein der Schönheit. Nie hat die Kunst ihre adelnde Kraft besser bewährt. Eine Zauberin gleich der Medea hat sie aus häßlicher Thiernatur die jugendlich schöne Gestalt eines Halbgottes geschaffen. Wohl preise man den Künstler, der ein Bild sucht für das Göttlichste und Höchste, aber man schelte nicht den, der barmherzig auch das Gemeine hinaufhebt in das Reich der Schönheit.“ Zu den Künsten des Advocaten gehört es allerdings auch seine Zuhörer zu rühren; der Richter jedoch soll sich durch solche Künste nicht bestechen lassen. Drum lassen auch wir uns nicht blenden von dem Heiligenschein, nicht rühren durch den Hinblick auf die Barmherzigkeit des Künstlers, sondern fragen: was denkt sich denn Hr. Fr. unter dem „Thiermenschen im Heiligenschein der Schönheit“? Trotz der schönen Worte finde ich bei ihm nur ein ziemlich hohles sogenanntes Ideal: die jugendlich schöne Gestalt eines Halbgottes, der sinnt und träumt — aber wovon? in dem sich „ein anderes Wesen offenbart, als in jener springenden Dämonenschaar“, — aber welches Wesen? Warum giebt Hr. Fr. keine Antwort auf diese Fragen? Sehen wir uns einmal die Dinge ohne Sentimentalität an, so werden wir das Verdienst des Praxiteles in ganz etwas anderem finden müssen, als in jener charakterlosen Idealität. Er hat das Thierische in der Bildung bis auf wenige Andeutungen, die Spitzen der Ohren und das Schwänzchen, aufgegeben; aber aus dem Blick, aus dem zu einem leise spöttischen Lächeln verzogenen Munde, aus der Bildung der Nase und dem über der Stirn grad aufsteigenden Haar leuchtet der ursprüngliche Charakter der Satyrnatur, der Charakter der Sinnlichkeit, noch deutlich genug hervor, und dies, weit entfernt ein Tadel zu sein, begründet gerade sein wesentlichstes Lob. Indem der Künstler für seine Darstellung diejenige Altersstufe wählte, in welcher die Sinnlichkeit noch nicht leidenschaftlich hervorbricht, sondern eben erst erwacht, durfte er sich mit geringen Andeutungen begnügen und konnte, nachdem so der Grundcharakter gewahrt, seinem Gefallen an dem Reize der körper-

lichen Erscheinung um so freier und ungehemmter Folge leisten. Wenn ich daher sage, daß bei Praxiteles „die frühere Derbheit dem Ausdrucke sinnlicher Lust und sinnlichen Behagens gewichen" sei (S. 350), oder daß „jenes derbe fast thierische Verlangen bei Praxiteles bis zur Lieblichkeit und Anmuth verfeinert erscheine" (S. 355), so vermag ich wenigstens nicht einzusehen, wie ich damit eine „des Künstlers wie des Alterthums gleich unwürdige Ansicht" ausgesprochen haben soll. Vielmehr scheinen meine nüchternen, aber deutlichen Worte ungefähr eben so viel zu besagen, als was Hr. Fr. allerdings überschwänglicher dahin ausdrückt, daß Praxiteles „den Thiermensch im Heiligenscheine der Schönheit" dargestellt habe.

Noch nachdrücklicher als gegen meine Auffassung des Satyrn glaubt Hr. Fr. gegen die der Aphrodite zu Felde ziehen zu müssen. So weit dabei schriftliche Nachrichten des Alterthums zu Hülfe gerufen wurden, haben wir die Grundlosigkeit seiner Angriffe und die Willkür seiner Interpretation bereits oben nachgewiesen. Fassen wir daher jetzt nur die Resultate ins Auge, zu welchen Hr. Fr. auf seinem Wege gelangt ist. Sie sprechen sich am bezeichnendsten in folgenden Sätzen aus: „Nach dem Ideal, nach dem Ganzen strebte, wie ich oben bemerkte, die Kunst; dieses Ideal zeigt die knidische Aphrodite, war dessen Verwirklichung anders möglich, als durch die nackte Göttin? Es sollen sich in ihr Sinnlichkeit und Sittlichkeit mischen, Menschliches und Göttliches, Adel und Verlangen, in welcher andern Aphrodite ist dieses geschehen und konnte dieses geschehn? Die Knospe tritt heraus aus der Hülle des Kelches, wenn sie reif ist, der Welt ihre Schönheit zu zeigen; das Gewand der Aphrodite fiel und vor den Augen des Alterthums stand die Göttin der Schönheit" (S. 39). Und weiter heißt es von der münchener Statue, aber mit bestimmter Beziehung auf das Urbild des Praxiteles: „Es kann die Wasserlilie nicht keuscher sein, die gleich ihr eine Tochter der Fluthen ist. Nackt und hülflos steht sie vor uns, die Göttin überschwänglichen Glücks, daß man sie ein Kind des Plutos und der Penia nennen möchte, wie den Eros der Diotima. Durch das Auge dringt der Glanz der Wonne, die sie birgt, wie der Duft

aus der neu aufbrechenden Knospe, aber die Scham will gleichsam diese quellende Sehnsucht zurückdrängen, sie bewegt die Hand, und drückt leise die Schenkel zusammen. Gerade darin, daß sie nicht entfaltet, was sie ist, daß sie ihr eigenes Wesen verschließt und in sich zurückdrängt, liegt das Keusche und Reine. Nur das seelenverwandte Organ wird zum Verräther" (S. 41). Liest man diese Worte, so wird sich schwer das Erstaunen darüber unterdrücken lassen, wie bei solchen Ansichten Hr. Fr. gegen meine Auffassung mit einer wahren Erbitterung ankämpfen konnte. Denn mit weit lebhafteren Farben, als es je von mir geschehn, ist hier der rein sinnliche Grundcharakter im Wesen der praxitelischen Aphrodite geschildert. Hr. Fr. wird mir also erlauben, sein Geständniß zunächst dankbar zu acceptiren.

Freilich möchte ich voraussagen, daß Hr. Fr. den klaren Sinn seiner Worte wird wegläugnen wollen; und ich will sogar gern zugeben, daß er, als er sie schrieb, überzeugt war, sie hätten einen andern Sinn, als sie in der That haben. Nemlich Hr. Fr. mag ungefähr so geschlossen haben: Allerdings ist das Sinnliche ein Element in der Natur des Weibes; aber „nach dem Ideal, nach dem Ganzen strebte die Kunst"; und indem die Kunst „Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Menschliches und Göttliches, Adel und Verlangen" mischt, hört das Sinnliche auf, sinnlich zu sein; es wird Ideal, Schönheit. Indem ich die Richtigkeit einer solchen Folgerung entschieden in Abrede stelle, bin ich zu dem eigentlichen Kernpunkte des Gegensatzes gelangt, in welchem sich meine Auffassung des gesammten Wesens der praxitelischen Kunst mit der des Hrn. Fr. befindet.

Halten wir uns zunächst streng an seine eigenen Worte: er stellt der Sinnlichkeit die Sittlichkeit gegenüber; allein diese Begriffe stehen in keinem Gegensatze: das Sinnliche ist nicht an sich unsittlich; es kann vielmehr eben so gut als sittliches, wie als unsittliches in die Erscheinung treten. Sinnlichkeit mit Sittlichkeit „gemischt" erleidet also durch diese Mischung an ihrem Wesen noch keineswegs irgend eine Veränderung: sie bleibt, was sie ist, Sinnlichkeit, auch in der höchsten Vollendung des Ideals. Ihr Gegensatz liegt viel-

mehr auf einem ganz andern Gebiete, dem des Nichtsinnlichen, Geistigen; und eben darum sind wir durchaus berechtigt, sinnliche und geistige Schönheit als etwas wesentlich verschiedenes hinzustellen. Wenn mir nun Hr. Fr. (S. 28) vorwirft, ich habe bei dieser Scheidung „nicht bedacht, was denn das Wort καλός bei den Griechen bedeutet", so weiß ich wahrlich nicht, was der Sprachgebrauch eines Wortes gegen eine von der einzelnen Sprache ganz unabhängige Begriffsbestimmung beweisen soll. Hr. Fr. sagt selbst (S. 38): „Es konnte nicht eher eine nackte Aphrodite gebildet werden, als in dieser Zeit (des Praxiteles); kein Künstler der früheren Zeit konnte es wagen, ja er konnte nicht einmal den Gedanken fassen zu der nackten Darstellung der Göttin, weil noch die Sitte zu große Gewalt ausübte." Er giebt also damit selbst zu, daß der Begriff von καλός nicht ein absoluter, sondern ein relativer, von der Sitte abhängiger war, und daß er gerade in der Zeit des Praxiteles eine wesentlich andere Bedeutung erhielt.

Aber Hr. Fr. will offenbar sagen, daß die Sitte bisher eine hemmende Fessel gewesen sei, welche den Begriff von καλός in abstracter Reinheit aufzufassen gehindert habe; erst Praxiteles sei von ihr befreit gewesen und erst bei ihm erscheine daher das Ideal der Weiblichkeit in seiner reinsten und höchsten Bedeutung. Er nennt (S. 52) die Kunst des Phidias, ähnlich der Tragödie des Aeschylus, eine Virago: „die Gottheit, welche am wenigsten Weib ist, hat durch Phidias ihre Vollendung erhalten, die, welche es am meisten ist, durch Praxiteles. . ." Dies ist in gewisser Beziehung ganz richtig, nur nicht in dem Sinne, wie es Hr. Fr. verstanden haben will; denn er fährt fort: „Auch dies wird vorbereitet durch Poesie und Leben. Wohl hat Aeschylus in seiner Kassandra ein Frauenbild von unerreichbarer Zartheit geschaffen, aber die Tiefen einer Frauenseele haben erst Sophokles und Euripides erschlossen; und immer wird man, wenn von Darstellung des weiblichen Gemüthes die Rede ist, zunächst an eine Antigone und Elektra, an eine Deianira und Medea denken. Auch im Leben öffnet sich die Pforte, welche die Frau verbarg, sie tritt heraus an die Oeffentlichkeit. . . Wenn also Praxiteles das Ideal der Weiblichkeit geschaffen,

so ist er auch hierin der geistigen Strömung der Zeit gefolgt." Wahrhaft unbegreiflich erscheint es, wie hier die Charaktere einer Antigone und Elektra und das Ideal der praxitelischen Aphrodite als einer und derselben Geistesrichtung entsprossen hingestellt werden; und wir finden die Erklärung dafür nur in einer Auffassung des Wesens der Weiblichkeit, wie sie sich indirect in einer beiläufigen Aeußerung zu erkennen giebt. Hr. Fr. sagt nämlich (S. 51): "Solche Ansichten (wie die Stahrs, welcher "die Hand des Praxiteles durch Phryne's Schönheit regiert sein läßt") stellen in der That den Praxiteles eben so hoch, wie "den Olympier" die Annahme, daß Aspasia ihm seine Weisheit soufflirt habe." Ich frage hier nicht, wie weit sich in der Wirklichkeit der Einfluß der Aspasia auf Perikles erstreckt haben möge; wenn aber Hr. Fr. — denn das sollen seine Worte doch wohl heißen — die Möglichkeit eines solchen, über das sinnliche Verhältniß weit hinaus gehenden geistigen Einflusses spöttisch abweist, so tritt es hier klar zu Tage, wie ihm für das Verständniß der tief innerlichen, namentlich ethischen Bedeutung des Weibes bis jetzt wenigstens der Sinn noch nicht erschlossen ist: einer Bedeutung, die er, wenn er sie noch nicht an sich selbst erfahren, wenigstens aus Geschichte und Poesie kennen sollte. Hätte Hr. Fr. das Wesen von Charakteren, wie Antigone und Elektra, in denen das sinnliche Element so weit zurückgedrängt ist, daß es nur gewissermaßen noch als Ferment erscheint, um die rein geistigen und ethischen Regungen zur Leidenschaft zu steigern, — hätte er dieses, sage ich, nur entfernt begriffen, so müßte er einsehen, daß es kaum einen schärfern Gegensatz geben kann, als den zwischen diesen Gestalten und einer Aphrodite des Praxiteles. Suchte er einen Vergleich, so durfte er etwa an die Helena erinnern, wie sie Zeuxis gemalt, an das Weib von so überwältigenden körperlichen Reizen, daß dadurch ihre moralischen Schwächen und Gebrechen dem Auge geradezu entrückt werden.

Sonach möchte der Vorwurf, nicht bedacht zu haben, „was denn das Wort καλός bei den Griechen bedeutet", vielmehr auf Hrn. Fr. selbst zurückfallen. Ihm ist die Bedeutung des geistig Schönen unbekannt geblieben; und darum erscheint ihm die Aphro-

dite des Praxiteles als das höchste Ideal weiblicher Schönheit, obwohl nur die eine Hälfte dieses Begriffes uns in ihr verkörpert entgegentritt.

Mit den letzten Worten habe ich noch keineswegs ein Urtheil, weder ein Lob noch einen Tadel des Künstlers, sondern einfach eine Thatsache ausgesprochen, eine Thatsache allerdings, welche meiner Auffassung der künstlerischen Individualität des Praxiteles zur wesentlichen Stütze dient. Denn wie auch Hr. Fr. seine eigenen Worte mag deuten wollen, gerade in seiner Schilderung tritt uns „das Gefallen des Künstlers an dem Reize der sinnlichen Erscheinung" auf das Lebendigste entgegen. Er weist allerdings, und mit Recht, auf das Keusche und Reine der ganzen Darstellung hin: allein wir dürfen darum nicht sagen, der Künstler habe sich die Aufgabe gesetzt, das Ideal der Keuschheit und Reinheit unter dem Bilde der nackten Aphrodite darzustellen, sondern umgekehrt, die sinnliche Liebe, das sehnsüchtige, der Liebe bedürftige Weib will er uns zeigen, aber in der reinsten und keuschesten Auffassung; er war sich der Gefahren, welche in seiner Auffassung lagen, klar bewußt, um so sorgfältiger dafür aber auch bestrebt, alles zu meiden, woraus ihm ein Vorwurf erwachsen konnte. Hätte Hr. Fr. meine Worte ohne Vorurtheil angesehen, so würde er erkannt haben, daß auch ich den Künstler nach dieser Seite hin gerechtfertigt habe; aber er hat es vorgezogen, ihnen einen Sinn unterzulegen, den sie nicht haben; er bezeichnet es als eine Schmähung des Künstlers, wenn ich von sinnlicher Auffassung spreche, indem er diesen Ausdruck nicht in seinem scharf bestimmten Gegensatz zum Geistigen stehen läßt, sondern als gleichbedeutend mit unsittlich, wollüstig und ähnlichen Begriffen hinzustellen sich erlaubt.

Indem ich aber das sinnliche Element zum Ausgangspunkte meiner Erörterungen nahm, habe ich damit keineswegs gesagt, daß die Kunst des Praxiteles in bloßer Sinnlichkeit auf- oder gar untergegangen sei, sondern nur daß sie sich auch da, wo es sich um den Ausdruck von Geist und Gefühl handelte, in entsprechender Richtung habe entwickeln müssen. Allerdings will ich gern das offene Geständniß ablegen, daß meine Schilderung des Praxiteles gerade hier an

einem bestimmten Mangel leidet: sie ist nicht umfassend genug. Als ich mich mit derselben zu beschäftigen anfing, glaubte ich zu bemerken, daß es im Allgemeinen den Vorstellungen, welche über diesen Künstler verbreitet sind, an Schärfe gebreche; das Ueberwiegen der Anmuth in seinen Werken schien mir Veranlassung geworden zu sein, daß man sich mehr einem unbewußten Genusse derselben hingegeben, als versucht hatte, sich von ihrem Werthe in einem fest begrenzten Urtheile Rechenschaft zu geben. Aus diesem Gefühle ist die gewissermaßen oppositionelle Färbung des ganzen Abschnittes hervorgegangen, der es weit mehr um die Feststellung eines neuen Standpunktes, als um eine Entwickelung aller seiner Consequenzen zu thun war. Auf dieselben hinzudeuten, habe ich indessen trotzdem nicht unterlassen, indem ich hervorhob, wie es mit jener Grundrichtung übereinstimmt, daß Praxiteles gerade die Darstellung milderer Affekte und Stimmungen liebt (S. 354—57). Ich möchte jetzt auf die Erörterungen hinweisen, zu denen mir (II. S. 174 flgd.) der Maler Aristides Anlaß gegeben hat, welcher „omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit" (Plin. 35, 98). Wir sind gar zu leicht geneigt, eine Kunstrichtung, wie diejenige dieses Künstlers, als eine besonders vergeistigte zu bezeichnen; und doch würde eine solche Bezeichnung grundfalsch sein. Das Gefühl, auf dessen Darstellung es ihm vor Allem ankommt, ist seinem Ursprunge nach etwas vom Geiste ganz unabhängiges, ja es befindet sich häufig mit ihm in offenem Widerspruche. Der Geist kann es regeln, läutern, beherrschen, ja unterdrücken, aber nicht erzeugen; seine Wurzeln hat es in der Sinnlichkeit, in den Eindrücken, welche der Mensch von außen vermittelst der Sinne empfängt. Hätte nun Hr. Fr. in eingehender Weise dargethan, wie sich aus diesen Wurzeln bei Praxiteles die höchste Blüthe entwickelt, wie er ähnlich dem Aristides animum und sensus hominis darstellt, so würde ihm Niemand freudiger seinen Dank ausgesprochen haben als ich. Aber wie er zwischen sinnlicher und geistiger Schönheit nicht zu scheiden vermag, so scheint er auch von dem Zusammenhange der Gefühlserregungen mit den Sinnen keine Ahnung zu haben: „wer einem Künstler der körperlichen Schönheit eine Gruppe, wie die Niobe zu-

trauen kann, ist ein Stümper, auf dessen Urtheil Nichts zu geben ist", ruft er aus (S. 94).

„Du weißt wohl nicht mein Freund, wie grob du bist!" möchte man da mit Mephistopheles antworten. Denn man weiß in der That nicht, ob man sich mehr über die Selbsterhebung oder über die Naivetät des Hrn. Fr. wundern soll. Ich bin wahrlich weit entfernt, auf meinen längern Aufenthalt in Rom irgend einen Anspruch auf Auctorität gründen zu wollen. Aber wenn Hr. Fr. von sich sagt: „non cuivis contingit adire Romam; ich kenne nur die Schätze von München und Berlin" (S. 7), so sollte man glauben, ein solches Geständniß hätte ihn nicht übermüthig machen, sondern so weit zur Vorsicht mahnen müssen, daß er wenigstens meine auf einer umfassenderen Anschauung beruhenden Urtheile, statt sie vorschnell zu verwerfen und zu verdrehen, ihrem Sinne und Zusammenhange nach reiflich zu prüfen unternommen hätte.

Wenn demnach meine Auffassung des Wesens praxitelischer Kunst von Hrn. Fr. völlig mißverstanden ist, so ist dasselbe nicht minder der Fall hinsichtlich der Bestimmung des Werthes, welche derselben andern Richtungen gegenüber zuzuerkennen ist. Hr. Fr. weist gleich zu Anfang mit wichtiger Miene auf die Lobsprüche hin, welche das Alterthum dem Praxiteles reichlicher als irgend einem anderen Künstler gespendet habe, um darauf sofort den Vorwurf der Parteilichkeit zu begründen, wenn ich trotzdem den Praxiteles nicht wenigstens auf eine Linie mit Phidias gestellt habe. Ahnte denn Hr. Fr. gar nicht, daß ich ganz andere Gründe, als Parteilichkeit haben konnte, wenn ich jenen Lobsprüchen geringern Werth beilegte? den ganz einfachen Grund, daß diese Lobsprüche zunächst nur Zeugniß geben für den Ruhm, die fama, keineswegs für die Vortrefflichkeit eines Künstlers? Diese wird erst durch die Urtheilsfähigkeit des Lobenden, durch die Begründung des Lobes durch Thatsachen verbürgt. So lehren denn jene von Hrn. Fr. angeführten Lobsprüche zunächst nichts, als daß Praxiteles in der römischen Zeit an Ruhm alle Künstler, vielleicht Phidias nicht einmal ausgenommen, überragte. Aber kann die Ansicht dieser Zeit für uns überall maaßgebend sein? Den Römern stand allerdings eine weit größere

Fülle der Anschauung zu Gebote als uns. „Wir studiren", sagt Hr. Fr. (S. 93) die Kunst in Museen, wie man Pflanzen studirt in Herbarien, und so geringschätzig behandeln wir die Alten?" Der Botaniker, der von dem Wesen der Pflanze überhaupt einen Begriff hat, wird auch in den Herbarien die Bedeutung des Einzelnen noch besser erkennen, als selbst der sinnige, poetische, aber nicht wissenschaftlich gebildete Beschauer, der inmitten eines Blumenflors sich an dem Reichthum der Formen, am Schmelze der Farben erfreut. Fassen wir nur die ganze Kunstbetrachtung der römischen Zeit einmal näher ins Auge, so werden wir leicht finden, daß sie keineswegs auf einem tief eingehenden Verständniß beruht. Selbst die besten Urtheile, die uns Plinius aufbewahrt hat, gehen fast immer mehr auf die äußern Kennzeichen, das künstlerische Machwerk ein, als auf die innere geistige Bedeutung. Wie ganz anders lautet dagegen das fast allen übrigen Nachrichten schnurstracks entgegenlaufende Urtheil eines Aristoteles über das Verhältniß des Polygnot zu Zeuxis. Einen solchen Ausspruch müssen wir uns zum Muster nehmen; ein solcher Ausspruch giebt uns aber auch das Recht, unbekümmert um allgemeine Lobsprüche unsern eigenen Weg zu gehen, wo uns die Erforschung der Thatsachen einen solchen zeigt; giebt uns das Recht, unsere Stimme auch über Fragen abzugeben, welche das Alterthum selbst unentschieden gelassen. Ich sage dies mit bestimmter Beziehung auf die Frage nach dem Urheber der Niobidengruppe. Daß sie überhaupt in römischer Zeit gestellt wurde (denn wahrscheinlich ist sie doch erst durch die Uebersiedelung des Werkes nach Rom angeregt worden), darf uns nicht Wunder nehmen. Skopas und Praxiteles gehören einer Periode der Kunst an und beide tragen vielfach die Zeichen dieser Zeit an sich, so daß sie namentlich gegenüber der früheren und späteren Periode als verwandt erscheinen mußten. Sie gehören beide einer Schule an, der attischen, und tragen also nicht nur den Stempel einer Zeit, sondern auch eines Ortes. Sie geben beide dem Marmor als Material den Vorzug und sind beide Meister in seiner Behandlung; sie behandeln aber auch die Form diesem Material entsprechend; und endlich ist bei beiden der Kreis der Wesen, dem sie ihre Gestalten entnehmen,

ziemlich derselbe. Nehmen wir dazu, daß das Pathos des Skopas keineswegs immer in lebendig erregter Bewegung sich zeigte, daß andererseits Praxiteles keineswegs immer sich innerhalb der Schranken durchaus ruhiger Stellungen hielt, so leuchtet ein, daß ein großer Theil der Werke beider Künstler in ihrer äußern Erscheinung einen hohen Grad von Verwandtschaft zeigen mußte. Unter solchen Umständen war eine Entscheidung über den Urheber, wo die äußere Beglaubigung mangelte, nur möglich, wenn man weniger auf die äußere Erscheinung, als auf die innersten Gründe derselben, auf die individuelle Eigenthümlichkeit des Urhebers, die Aufmerksamkeit richtete. Eine solche Betrachtungsweise der Kunstwerke aber lag der römischen Zeit fern, und eben darin haben wir den Grund ihres Zweifels über die Niobiden zu erkennen, eines Zweifels, der nach dem Gesagten für uns nicht mehr eine durchaus bindende Kraft haben kann.

Es galt hier zunächst die Freiheit und Selbstständigkeit der heutigen Kunstforschung den verschiedenartigen Nachrichten des Alterthums gegenüber zu wahren. Die Gründe, weshalb sich mir hinsichtlich der Niobiden die Wahrscheinlichkeit auf die Seite des Skopas zu neigen schien, will ich hier nicht wiederholen. Eine vorurtheilsfreie Kritik wird ihnen einen andern Werth beilegen, als Hr. Fr., dem überhaupt der Blick für die Bedeutung des Individuellen noch zu sehr abgeht, als daß er sie bis jetzt auch nur annähernd begriffen hätte. Wenn nun aber ohne diesen Sinn eine eigentliche Werthschätzung des einzelnen Künstlers kaum möglich ist, so wird sich der Mangel desselben noch fühlbarer machen, wo es sich um die historische Würdigung, die Bestimmung des Verhältnisses eines Künstlers zum andern und seiner Zeit zu einer andern Zeit handelt. Es kann uns deshalb nicht Wunder nehmen, wenn Hr. Fr. am Schlusse seiner Erörterungen (S. 64) ein Urtheil wie das folgende ausspricht: „An und für sich thöricht und unsern Nachrichten, wie dem Gange der Kunst widersprechend, ist die Ansicht, welche auf Phidias allein Alles überträgt und von einem Sinken der Kunst spricht in einer Periode, in der ganz neue, gleich wesentliche und bedeutende Richtungen verfolgt werden.“ Wie reimen sich aber nun

damit des Hrn. Fr. eigene unmittelbar folgende Worte? „Die attische Plastik hat denselben Verlauf, der mehr als ein Mal in der Geschichte der Kunst wiederkehrt; sie beginnt mit dem Erhabenen und steigt herab zu Seele und Anmuth". Hr. Fr. wird freilich einwenden, daß in dem sprachlichen Ausdrucke noch keine sachliche Herabsetzung liegen solle. Allein soll der Ausdruck richtig sein, so muß er auch ein analoges sachliches Verhältniß bezeichnen: und so ist es in der That, sobald wir nur von dem „Gange der Kunst" den richtigen Begriff fassen. Blicken wir dabei auf den Gang einer jeden historischen Entwickelung, so werden wir leicht bemerken, wie sich nirgends in der Geschichte ein eigentlicher Stillstand, am wenigsten ein längeres gleichmäßiges Verharren auf einem Höhepunkte, einer Spitze der Entwickelung findet. Griechenland erscheint politisch am größten in den Perserkriegen; die perikleische Epoche zeigt uns die größte Fülle äußerer Macht und äußeren Glanzes; aber blicken wir nur auf den plötzlichen Umschlag unmittelbar nach dem Tode des Perikles, so können wir nicht umhin, zuzugeben, daß sich die Keime dieses Sinkens schon inmitten jener glänzendsten Zeit entwickeln mußten. Aehnlich in Rom: nachdem in den Kämpfen gegen Hannibal der Staat die größte Energie entfaltet, steigt seine Macht äußerlich bis zur Weltherrschaft, aber gleichzeitig damit beginnt die Auflösung im Innern. Was uns aber in diesen beiden großen Thatsachen der allgemeinen Geschichte entgegentritt, das wiederholt sich in der Geschichte der Kunst. Die gewaltigste Zeit ist die des Phidias; die des Praxiteles tritt ein in den Besitz der reichsten Mittel und entfaltet aus ihnen eine Fülle neuer Gestalten. Aber sind diese noch beseelt von demselben Geiste, noch durchdrungen von derselben Kraft und Energie des Geistes? Gewiß nicht. Ist aber die Verschiedenheit außer Frage, so erwächst daraus für die historische Beurtheilung die Pflicht, diese Verschiedenheit zu messen. Sie hindert uns keineswegs, das Verdienst des minder Hohen offen anzuerkennen, natürlich aber innerhalb gewisser Grenzen; ja diese Anerkennung wird um so aufrichtiger sein, je mehr sie ihrer Gründe sich bewußt ist. Wer in Raphaels Werken das Höchste erkennt, was die neuere Kunst geleistet hat, wird darum Titian oder auch nur die Holländer

noch keineswegs zu verachten nöthig haben; nur wenn er Beides vergleichen muß, wird er das Verdienst der Letztern nicht als ein gleich wesentliches und gleich bedeutendes bezeichnen können. Ich habe, was ich über die griechischen Künstler geschrieben, eine Geschichte derselben genannt und habe diesen Titel gewählt, um schon durch ihn zu bezeichnen, daß es nicht meine Absicht war, eine Reihe von Lobreden auszuarbeiten, sondern das Verdienst der einzelnen Künstler im Verhältniß zur Gesammtheit zu beurtheilen und in bestimmter Weise zu begrenzen. Statt diesen Standpunkt zu berücksichtigen, ist man so weit gegangen, die Berechtigung dieses Titels abzuleugnen, dadurch den Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen zu lösen, und nun die einzelnen Urtheile als verfehlt und ungerecht hinzustellen; und selbst bei einem solchen Verfahren mußte man noch, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen, in durchaus einseitiger Weise jede Beschränkung des Lobes auf bestimmte Kreise als ungerechten Tadel darstellen, das wirklich ausgesprochene Lob aber vollständig ignoriren. In denselben Fehler verfällt auch Hr. Fr. Wenn ich sage, daß das Höchste in der griechischen Kunst Phidias geleistet habe, so nennt er dies „an und für sich thöricht"; was ich aber S. 440 und 441 als das Schlußresultat meiner Erörterungen über die praxitelische Kunstepoche im Verhältniß zu der des Phidias hinstelle, das wird von ihm als gar nicht vorhanden mit tiefstem Stillschweigen übergangen, obgleich erst dadurch der richtige Maaßstab für die Beurtheilung meiner ganzen Auffassung gewonnen werden kann. — Aber nicht blos auf die frühere Zeit muß sich unser Blick richten, sondern auch auf das, was sich aus der Kunst des Praxiteles weiter entwickelt hat; und hier bietet sich uns in sehr bedenklicher Weise das Symplegma des Kephisodot mit seinen digitis corpori verius quam marmori inpressis (Plin. 36, 24) „als Wirkung und Fortschritt, als eine merkwürdige, aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles" dar (Welcker: Alte Denkm. I, S. 317). Hr. Fr. wird mir vielleicht entgegnen, was er über die flens matrona und meretrix gaudens des Praxiteles (in Bezug auf sie vielleicht zu schroff) bemerkt: „Es offenbart sich darin die Doppelnatur der Kunst. Sie wird bewegt von der Sehnsucht, die Schönheit des Göttlichen zu erreichen, aber

daneben liegt der dämonische Trieb, auch das sittlich Häßliche dem Auge einzuschmeicheln" (S. 56). Aber in der Wissenschaft ziemt es sich nicht, vor der Wahrheit zurückzuweichen, sie zu beschönigen. Ich mache dem Künstler keinen Vorwurf, der mit frischem und derbem Humor auch einmal „dem sittlich Häßlichen" seine Hand leiht. Aber bei Kephisodot tritt es mit der vollen Prätension auf, als ein Höchstes in der Kunst zu gelten. So war es auf keinen Fall schon bei Praxiteles; aber wohl dürfen wir behaupten, daß ein unmittelbarer Uebergang von Phidias zu Kephisodot unmöglich sein würde, daß er erst möglich wird vermöge des Durchganges durch die Kunstrichtung des Praxiteles. Darin eben liegt jenes „Dämonische", daß die Kunst, wenn sie erst einmal die höchste geistige und sittliche Schönheit einzig und allein zu erstreben aufhört, wenn sie erst dem sinnlichen Reize, sei es auch noch in völliger Reinheit, eine selbstständige Bedeutung einräumt, daß sie dann sich auch der Versuchung nicht entziehen kann, „das sittlich Häßliche dem Auge einzuschmeicheln", die Kunst zur Dienerin sinnlicher Begierden zu erniedrigen. Fassen wir diese letzte Consequenz ins Auge, so leuchtet es ein, daß bei Praxiteles das „Herabsteigen vom Erhabenen zu Seele und Anmuth" keineswegs nur ein Uebergehen von einer zu einer andern „gleich neuen, gleich wesentlichen und bedeutenden Richtung" bezeichnen kann, sondern daß es sich um ein Herabsteigen vom Höchsten zu minder Hohem, wenn auch noch nicht um einen Fall, doch um ein Sinken handelt.

Meine Selbstvertheidigung mag hiermit abgeschlossen sein: sie noch weiter fortzuführen, kann mich auch das nicht bestimmen, daß Hr. Fr. in Herrn Overbeck einen Bundesgenossen und hohen Protektor gefunden hat (in Jahn's Jahrb. für Phil. u. Päd. LXXI, S. 675—698), einen Protektor, der von dem hohen Richterstuhle seiner Kritik herab namentlich dem Abschnitte über die Aphrodite „das Prädicat vortrefflich" ertheilt wegen der „klaren, bündigen, schlagenden Widerlegung" meiner Ansichten (S. 682). Wenn nun bei einem so zuversichtlichen Tone Hr. O. gelegentlich noch in die Klage ausbricht: „wären wir doch einmal in kunsthistorischen und ästhetischen Dingen die leidige Phrase und Phrasenhaftigkeit los!" (S.

690), so sollte man allerdings glauben, es mit einem Kritiker zu thun zu haben, der überall nur auf eine gründliche, vorurtheilsfreie Prüfung der Thatsachen hin ein Urtheil auszusprechen liebe. Allein alle die Interpretationen der Zeugnisse des Alterthums, welche im Anfange dieser Erörterungen als verfehlt nachgewiesen wurden, nimmt Hr. O. ohne weitere Prüfung mit sichtbarem Wohlgefallen als schlagende Gegenbeweise gegen meine Ansichten an, um sich alsbald auf das Gebiet allgemeiner Betrachtungen zu begeben, die überall, wo sie nicht von der Grundlage sicherer Thatsachen ausgehen, nach meiner Meinung wenigstens zu nichts weiter führen können, als zu der — in kunsthistorischen und ästhetischen Dingen leider so vielfach noch herrschenden „leidigen Phrase und Phrasenhaftigkeit."

Doch kehren wir zu Hrn. Fr. zurück und fragen uns jetzt, woher sich bei ihm der gänzliche Mangel eines Verständnisses meiner Beurtheilung des Praxiteles schreiben mag, so wird sich uns die Antwort vielleicht am besten durch einige Bemerkungen über die zweite Abhandlung von den Stammesunterschieden in der Kunst der Griechen ergeben, indem gerade in ihr die Eigenthümlichkeit des Vfs. nach manchen Seiten hin deutlicher hervortritt. Ich habe früher bemerkt, wie viel Hr. Fr. in derselben von mir entlehnt hat. Die Art, wie er das Entlehnte benutzt, weicht dagegen von meiner Betrachtungsweise weit ab. Mein Bestreben war es gewesen, zuerst unsere Nachrichten zu sichten und aus ihnen bestimmte Thatsachen festzustellen, sodann diese Thatsachen unter einander zu vergleichen und nach den einfachsten Gesichtspunkten, welche sich daraus ergaben, zu gruppiren, um auf diesem Wege immer mehr vom Einzelnen zum Allgemeinen, von der Erkenntniß der einzelnen Thatsache zur Erkenntniß der Gründe und der Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Erscheinungen fortzuschreiten. Je bestimmter ich mir dabei der Grenzen bewußt war, welche der Aufgabe der Künstlergeschichte gesteckt sind, um so mehr hielt ich es für Pflicht, mich vor einer zu großen Verallgemeinerung meiner Resultate zu hüten und manche allgemeine Consequenzen, wenn sie auch scheinbar nahe liegen mochten, auf eine geringe Zahl von Thatsachen hin vorläufig nicht zu ziehen. So hatte ich, wo es

sich um den Gegensatz verschiedener Schulen handelte, mich begnügt, einfach nach dem localen Sitz derselben die attische Kunst der sikyonisch-argivischen oder peloponnesischen gegenüberzustellen. Hr. Fr. zieht es nicht nur vor, an die Stelle dieser Bezeichnung die weit allgemeinere nach den Volksstämmen zu setzen und ohne Weiteres von (ionisch-) attischer und dorischer Kunst zu reden, sondern er gründet hierauf nun sofort das Recht, den ganzen Gegensatz der Kunst auf diesen Gegensatz der Stämme als letzte und einzige Quelle zurückzuführen. Die Bedeutung desselben bin ich weit entfernt zu leugnen. Die einfache Betrachtung jedoch, daß unter den dorischen Staaten Argos gerade zu denjenigen gehört, welche das echt dorische Gepräge am meisten abgeschliffen haben, genügt, um zu zeigen, daß die Thesis, von welcher Hr. Fr. ausgeht, keineswegs zur Erklärung aller Erscheinungen hinreichen kann. Ihre Einseitigkeit muß aber fast nothwendig zu einer Verkennung des thatsächlich Gegebenen führen; denn sie legt die Versuchung nahe, die Thatsachen nicht sowohl aus der Voraussetzung zu erklären, als sie ihr anzupassen; und dieser Versuchung hat Hr. Fr. keineswegs widerstanden namentlich in Hinsicht auf die attische Kunst. Vergebens sah ich mich in seiner Abhandlung nach einer auch nur flüchtigen Erwähnung des Myron um, bis ich endlich in der Einleitung der Schrift über Praxiteles (S. 5) folgende Worte fand: „Myron aber ist eine so scharf ausgeprägte, eckige Natur, wie kein Künstler überhaupt. Er ist in seiner Art der erste, aber seine Art ist nicht die erste; ich möchte ihn den Holländer der antiken Kunst nennen. Wachsmuth und Müller haben mit Recht auf ein böotisches Element in ihm hingewiesen und in der That wird das Bild seiner köstlichen Virtuosität, seiner in ihrer Einseitigkeit genialen Natur gänzlich verwischt, wenn man ihn nicht isolirt, sondern ohne Weiteres in den Verlauf der griechischen Kunstgeschichte aufnimmt." Man weiß in der That nicht, worüber man sich mehr wundern soll, über das grobe Mißverstehen myronischer Kunst, wie es sich in der Bezeichnung des Myron als des „Holländers der antiken Kunst" ausspricht, oder über die Naivetät, mit welcher Hr. Fr. die Erscheinungen der Kunstgeschichte seinen Lieblingsideen anzupassen den Muth hat. Seinem Verfahren mag

etwa folgende Argumentation zu Grunde liegen: Myron arbeitet fast ausschließlich in Bronze, es überwiegt bei ihm die Darstellung des nackten Körpers im Gegensatz zum bekleideten, des männlichen im Gegensatz zum weiblichen, des athletischen im Gegensatz zum ideal-göttlichen; weil nun diese Merkmale sich gerade bei der sikyonischen Kunst wiederfinden, der doch Myron aus bestimmten Gründen nicht angehören kann; weil sie dagegen durchaus nicht in das Bild hineinpassen, das sich Hr. Fr. von der attischen Kunst entworfen hat, so schließt Hr. Fr., hat er weder mit der einen noch mit der andern etwas zu thun. Das mag allerdings für Hrn. Fr. der bequemste Ausweg sein; nur ist der Schluß leider falsch. Selbst wenn wir ein böotisches Element in der Kunst des Myron anerkennen wollen, so bleibt er doch seiner ganzen Stellung nach Athener, und seine Eigenthümlichkeit bleibt nicht auf seine Person beschränkt, sondern sie äußert den sichtbarsten Einfluß auf eine ganze Reihe anderer in Athen thätiger Künstler, auf seinen Sohn Lykios, auf Kresilas, Styppax, Strongylion; also: selbst wenn wir zugeben, daß durch Myron ein fremdes Element in die attische Kunst eingeführt worden sei, so dürfen wir doch nicht läugnen, daß diese es sich durchaus angeeignet, in ihr selbständiges Eigenthum verwandelt habe; und unser Schluß muß daher ganz abweichend von dem des Hrn. Fr. dahin lauten: daß jede Darstellung der attischen Kunst ungenügend und mangelhaft ist, in welcher nicht Myron und seine Nachfolger ihre bestimmte und feste Stellung angewiesen erhalten.

Noch weiter auf Einzelnheiten einzugehen, liegt mir hier fern. Meine Absicht war es nur, auf die gesammte Betrachtungsweise des Hrn. Fr. bestimmter hinzuweisen. Wir finden nämlich bei ihm das Bestreben, nicht sowohl allgemeine Resultate aus einer umfassenden Prüfung des Einzelnen zu gewinnen, als auf einzelne Beobachtungen hin allgemeine Sätze und Behauptungen aufzustellen und die Thatsachen nur so weit heranzuziehen, als sie zum Beweise derselben tauglich erscheinen. Wie er nun in der zuletzt genannten Abhandlung als Thesis den Gegensatz des Attischen und Dorischen voranstellt und wie er weiter von allgemeinen Vorstellungen über attische und dorische Kunst ausgeht, um jenen Gegensatz zu begründen,

so hat er auch bei der Schrift über Praxiteles offenbar das Bild seines Helden schon fertig gehabt, ehe er an die eigentliche Bearbeitung seiner Aufgabe ging. Wenn nun ein aprioristisches Construiren auf dem historischen Gebiete, das nicht mit abstracten Begriffen, sondern mit der Beurtheilung von Thatsachen zu thun hat, schon an sich gefahrvoll ist und nur da günstigen Erfolg verspricht, wo es auf einer Fülle von Anschauungen und Beobachtungen beruht und als ein unmittelbarer Ausfluß derselben erscheint, so muß es fast immer auf Irrwege leiten in den Händen dessen, der die Thatsachen noch keineswegs in vollem Umfange beherrscht. Daß das Letztere bei Hrn. Fr. noch nicht der Fall ist, gereicht ihm an sich kaum zum Vorwurf: man darf nicht verlangen, daß er am Anfange seiner litterarischen Laufbahn schon in einem weiten Gebiete sich durch eigene Studien ein selbständiges Urtheil gebildet habe. Freilich würde es unter diesem Gesichtspunkte weit vortheilhafter gewesen sein, wenn er sich zunächst ganz auf Detailforschung beschränkt hätte: und daß er darin Tüchtiges zu leisten im Stande ist, lehren manche gelungene Bemerkungen, deren Anerkennung im Einzelnen Hr. Fr. gerade von meiner Seite und in diesem Zusammenhange am wenigsten verlangen kann. Dadurch nun, daß Hr. Fr. es vorzog, sich eine Aufgabe zu stellen, deren Lösung umfassendere Kenntnisse und Anschauungen verlangte, als ihm zu Gebote standen, und daß er in der angegebenen Weise diesen Mangel durch vorgefaßte allgemeine Ansichten und Meinungen ersetzen zu können glaubte, hat er sich von vorn herein um alle Unbefangenheit des Urtheils gebracht und dadurch das richtige Verständniß der Nachrichten des Alterthums sowohl, als der aus ihnen von Andern entwickelten Folgerungen sich selbst unmöglich gemacht.

Doch auch ein solches Ergebniß würde Hrn. Fr. noch nicht allen Anspruch auf eine nachsichtige Beurtheilung entzogen haben, wenn er ihn nicht selbst durch die bis zum Hochmuth gesteigerte Zuversichtlichkeit in seinem ganzen Auftreten verscherzt hätte, eine Zuversichtlichkeit, die stets der gefährlichste Feind des für jede wissenschaftliche Untersuchung unumgänglich nothwendigen Strebens nach Wahrheit sein wird. Gegen diesen Feind aber mit Ernst und

Nachdruck und selbst mit scharfer Zurechtweisung anzukämpfen, erschien mir sogar als Pflicht, weil ich überzeugt bin, daß Hr. Fr., sobald er nur zu einer richtigeren Würdigung seiner Kräfte und seines Wissens zurückkehrt, mit ganz anderem Erfolge als es bis jetzt geschehen, für die Wissenschaft thätig sein wird.

Bonn.

H. Brunn.